

Botticelli



E. A. Seemanns Künstlermappen

29

Botticelli

Sechs farbige Wiedergaben seiner Werke

Mit einem Geleitwort von Ludwig Burchard





Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Botticelli hatte, das zeigen seine erhaltenen Arbeiten und die Nachrichten über ihn, eine Vorliebe, die sich sonst bei seinen Zeitgenossen selten findet: er liebte es, Texte zu illustrieren. In der Biographie, die Vasari über den Künstler geschrieben hat, heißt es zum Beispiel: „Da er tiefsinnig war (persona sofistica), kommentierte er einen Teil Dantes, illustrierte das Inferno und ließ es drucken. Er ließ auch noch viele Zeichnungen seiner Hand durch den Druck vervielfältigen, aber in schlechter Weise, denn der Stich war schlecht gemacht. Das beste, was man von ihm sieht, ist der Triumph des Glaubens des Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, dessen Sekte er anhing usw." Der allegorische Kupferstich über Savonarola hat sich bis jetzt nicht wiedergefunden; doch die Illustrationen zu Dante sind erhalten. Und die Neigung, Texte zu illustrieren, durchzieht Botticellis ganze Arbeit, auch seine Arbeit als Maler.

Zunächst kennen wir an reinen Illustrationen von Botticelli die Stiche zu der 1481 gedruckten Ausgabe von Landinos Kommentar zur Divina Commedia. Die Serie ist unvollendet geblieben; sie umfaßt nur die neunzehn ersten Gesänge des Inferno. Unvollendet blieb auch der Pergamentband mit Federzeichnungen zu Dante, der auf hundert Blättern links den Text und rechts die Zeichnung enthielt; denn die Darstellungen zu den Gesängen des Paradiso sind lückenhaft. Unter den Gemälden finden sich gleichfalls mehrere, die sich eng an Texte anschließen. Die „Verleumdung" in den Uffizien ist der Versuch einer Rekonstruktion des Gemäldes von Apelles auf Grund einer Beschreibung Lukians, die Botticelli aus der Übersetzung Guarinos kannte. Vier Bilder, die Botticelli für die Casa Pucci lieferte, stellen die Novelle des Boccaccio von Nostaglio degli Onesti dar. Die Himmelfahrt Mariä, die er nach Angaben des dichtenden Dantenachahmers Palmieri entwarf, schließt sich in der Anordnung der himmlischen Heerschar in drei mal drei Rängen eng an die Schilderung an, die Dante im Paradiso von der Milizia santa gegeben hat. Und selbst die berühmten beiden mythologischen Gemälde „Geburt der Venus" und „Primavera" folgen getreu einem Festgedicht des Angelo Poliziano, den „Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici". Ja, ehe diese literarische Quelle erkannt war, hatte man die Bilder nur ungenau auf Grund von Stellen bei Homer, Ovid und Horaz zu deuten vermocht. Daß in dem einen Bild die Ankunft der Schaumgeborenen auf der Insel Cythere dargestellt ist, war schon immer klar zu erkennen. Aber es war überraschend, wie genau der Maler dem Dichter gefolgt ist, nachdem man das engumschlungene Paar der geflügelten Zephyrgötter, die aus vollen Backen blasen, und die Frühlingsgöttin, die den blumengeschmückten Mantel ausbreitet, mit den Zeilen des Gedichtes vergleichen konnte. Die Deutung der „Primavera" stellt sich nach Aufdeckung der gedichteten Vorlage folgendermaßen dar: In der Mitte steht Venus Genetrix, die Herrin der wiedererwachenden Natur. Über ihrem Haupte schwebt, als Sinnbild ihrer Macht, der blinde Gott der Liebe, der flammende Pfeile entsendet. Rechts wird Flora durch Zephyrs Hauch und Berührung zur Blumenspenderin. Durch seinen befruchtenden Odem werden ihrem

Mund Blüten entlockt, die der Primavera, der Göttin des Frühlings, in den Schoß fallen. Links schwingen sich die drei Grazien im Reigen. Und neben ihnen steht Merkur, der mit seinem Schlangenstab den Nebel verscheucht. Die Beispiele werden genügen, um erkennen zu lassen, daß Botticelli in der Zeit seiner Reife seine Aufgabe weniger darin sah, alte Themen neu zu gestalten oder neue aus eigenem zu erfinden, daß er vielmehr sich gern einem gegebenen Programm unterordnete und seine Fähigkeit darin sah, poetisch Erzähltes bildlich anschaulich zu machen.

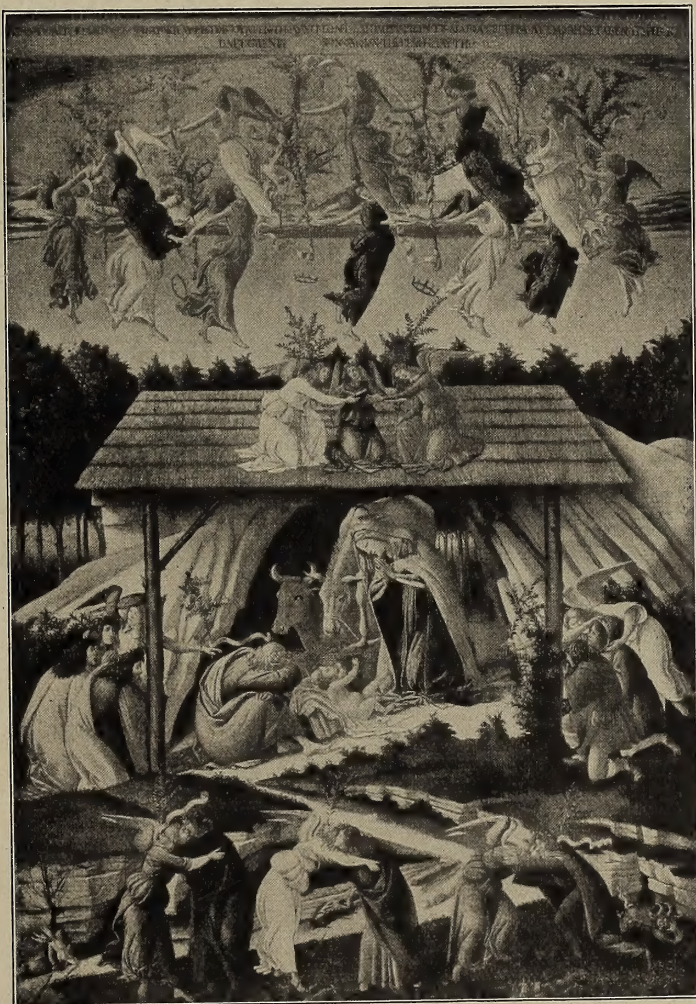
Bei den Umrißzeichnungen zu Dante äußert sich die gewollte Abhängigkeit vom Text in einer fast kartographischen Deutlichkeit. Auf dem einen der Fresken in der Sixtina, dem Moses in der Wüste, ist das Gewicht dermaßen auf die Vollständigkeit der Erzählung gelegt, daß Moses siebenmal in derselben Landschaft angebracht ist. Zeitlich nacheinander folgende Szenen derselben Haupthandlung werden nebeneinander dargestellt. Auch in der „Primavera" stehen die Figuren nebeneinander und ohne rhythmische Unterordnung in Linien, Flächen, Farben unter einem Blickpunkt. Man tut also den erzählenden Bildern Botticellis unrecht, wenn man sie aus übergroßer Distanz von einem Punkte aus als Einheit erfassen will. Seine Bilder wollen in ihren Einzelheiten Stück für Stück hintereinander abgelesen werden. Botticelli arbeitete, um einen Vergleich aus der Grammatik zu gebrauchen, in seinen erzählenden Bildern parataktisch, nicht hypotaktisch. Und diese Eigenheit überträgt er auch auf die figurenreichen Darstellungen kleinen Formates, ja selbst auf die illustrativen Zeichnungen, die nicht wie Teppiche und Wandmalereien sowieso vom Blick nur nach und nach abgewandelt werden können. Mit diesem Fehlen von Unterordnung hängt nun wohl auch die große Lebhaftigkeit zusammen, die Botticelli der einzelnen Figur in seinen Kompositionen zu verleihen liebt. Flatternde Gewänder und Bänder sind für ihn ebenso kennzeichnend als flatternde Bewegungen, jedenfalls in seinen vielfigurigen Darstellungen. Da er die rhythmische Bewegtheit in der Gesamtkomposition sich nicht zum Ziel gemacht hat, so sucht er sie in der einzelnen Figur oder Gruppe. Selbst das Prononcierte seines Menschentypus, der etwas vom Rekonvaleszenten an sich hat, die Halbreife seiner ephebenhaften Engelknaben und seiner Frauen mit den hochgezogenen Augenbrauen und der fibrigen Blässe zeigt, daß die Eigenart in Einzelheit seine Stärke ist, und daß er die eigenartige Einzelheit wiederholt und in Varianten vervielfältigt, um die geringe Subordination seiner Gesamtanordnung auszugleichen. Aus diesem Grunde fühlte Botticelli sich wohl auch von dem figurenreichen Thema der Anbetung des Kindes durch die Könige aus dem Morgenland so besonders angeregt. Er hat das Thema in Rundbildern wie in Rechtecken kleinen und großen Formates in allen Stadien seiner Laufbahn immer wieder in Angriff genommen.

Am bekanntesten ist wohl jene Anbetung, die er für die Familienkapelle des Giovanni Lami in S. Maria Novella gemalt hat und die sich heute in den Uffizien befindet. Vasari hat den Hauptreiz von Botticellis Gestaltungskraft sehr gut empfunden, indem

er sich über das Gemälde wie folgt äußert: „Die Schönheit läßt sich nicht beschreiben, die Sandro den Köpfen verlieh, die man dort sieht; sie sind in verschiedenen Stellungen gegeben, die einen in Vorder-, die andern in Seitenansicht, manche in Dreiviertelstellung, manche in gebeugter Haltung, aber auch sonst in reicher Abwechslung und in bunter Mischung junge und alte. Alle sind in ihren Eigentümlichkeiten wiedergegeben, die die Vollkommenheit des Meisters erkennen lassen. Er unterschied die Höflinge der drei Könige so scharf, daß man erkennt, welche Diener zu dem einen gehören und welche zu dem anderen . . ." Ein zweites Bild, heute in St. Petersburg, ist anscheinend in Rom entstanden. Jedenfalls setzt es die Kenntnis von Lionardos unvollendet gebliebener Anbetung der Könige voraus in der Art, wie der Raum vor der Maria, die im Mittelpunkt des Bildes sitzt, freigehalten ist, und in der Kühnheit, mit der die Könige und ihr Gefolge am Boden knien. Aber auch wenn man dies nicht wüßte, würde z. B. die Art, wie diesmal der Stall zu Betlehem dargestellt ist, das Bild in die Zeit verweisen, wo Botticelli in Rom die Denkmäler der Antike kennen lernte. Der Stall ist in den Ruinen eines antiken Tempels untergebracht, analog wie auf dem Fresko der „Rotte Korah" im Vatikan der Hintergrund durch eine Wiedergabe des Konstantinbogens belebt ist, oder das Rundbild der Anbetung (London) durch eine Abbildung der Dioskuren vom Monte Cavallo. Auch dieses Verhalten der Antike gegenüber ist kennzeichnend für den Künstler. Auf dem schon genannten Fresko der Rotte Korah gibt er einem traubentragenden Putto die Haltung des antiken Marmors „Mädchen mit Schlange". Auf dem Frankfurter Bildnis einer Dame aus dem Kreise der Medici bringt er als Halsschmuck den Cameo mit Apoll und Marsyas, ja selbst in der Berliner Madonna mit den sieben Leuchterengeln zeigt er, mit als erster in Florenz, zwei nackte Putten in der Form der geflügelten Eroten der Spätantike. Er bereichert also seine Werke durch Schmuckstücke, die er zu seiner eigenen Überfülle an kostbaren Einzelheiten hinzufügt; aber im Aufbau, in der Struktur und Ökonomie der Komposition zollt er der Antike keinerlei Tribut. Später hat dann Botticelli diese heidnischen Elemente, aus den kirchlichen Bildern wenigstens, wieder verbannt. Nach Savonarolas Auftreten hat Botticelli nochmals die Anbetung der Könige gemalt (heute ebenfalls in den Uffizien). Das Bild ist unvollendet, nur die Zeichnung und die Untermalung sind ausgeführt (leider immer noch nicht von der Ausmalung befreit, die dieses vielleicht großartigste Bild des Botticelli in einem späteren Jahrhundert erfahren hat). Der antike Tempel ist verschwunden, der Stall ist wieder die einfache Hütte am Felsen. Und in der Anbetung von 1500 (London) geht Botticlli in der Reaktion gegen alles „Heidnische" noch weiter. Hier ist die Felsengrotte des Stalles geradezu archaisierend, an Gestaltungen des seligen Fra Angelico erinnernd. In dieser späten Zeit wird Botticelli dermaßen orthodox, daß er zum Beispiel in den Darstellungen der Pietà (München und Mailand) Christus bartlos darstellt, ganz so, wie der Reformator Savonarola es verlangte. Auch in den zahlreichen Madonnenbildern vollzieht sich

die gleiche Wandlung von kostbarer Fülle zu asketischer Einfachheit. Auf dem „Magnificat", das bald nach der Romreise, Ende der 1480er Jahre entstanden sein mag, drängt sich noch eine Fülle von Glanz in die Kreislinie des Rahmens. Maria hält den leicht bekleideten Jesusknaben auf dem Schoß. Auf der linken Seite des Buches steht das „Ave Maria". Und die Magd Gottes hat ihre Antwort, das „Magnificat anima mea Dominum . . ." (Luc. I. 46) auf die rechte Buchseite niedergeschrieben. Der kleine Christus hält ihre Hand, daß sie im Schreiben nicht fortfährt, und blickt auf, als würde ihm die Zukunft kund. Die beiden linken Hände von Mutter und Kind halten den Granatapfel, das Symbol des Opfertodes. Zwei Engel halten über dem Haupt der Maria, das in der Glorie erstrahlt, die Krone als symbolische Bestätigung ihrer höchsten Erhöhung. Dieses Rundbild ist etwa gleichzeitig mit der 1487 gemalten sog. „Madonna della Melagrana" entstanden; beide zusammen bilden den Prototyp von zahlreichen Rundbildern der Madonna mit Engeln, die bald Blumen, bald Leidenswerkzeuge, bald Kerzen halten. Auf dem „Magnificat" neigen sich Maria und der eine Engel, die Kreislinie des Rahmens sekundierend, seitlich vornüber. Auch die Arme am Bildrand fügen sich der Kreislinie. Und oben bildet ein Rundfenster den Abschluß, dessen profilierte Leibung mit dem Rund des Rahmens konzentrisch verläuft. Was sich nicht fügen will, wird abgeschnitten, und zwar so, daß man sich über die Fortsetzung der Figuren außerhalb des Rahmens keine Rechenschaft geben kann (wohl auch kaum will). Aber auch innerhalb des Bildfeldes sind Überschneidungen, die in den Zusammenhang der einzelnen Gestalt eingreifen, nicht zu vermeiden gewesen. Es ist das die problematische Zwischenstufe zwischen der koordinierenden Figurenordnung im Tondo bei Fra Filippo und der subordinierenden in der klassischen Lösung von Raffaels Madonna della Sedia. Die Madonna im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand ist als das spätere Bild wesentlich einfacher. Maria hört mit Lesen auf; sie erblickt Nagel und Dornenkrone in den Händen des göttlichen Kindes, das sich umdreht, um zu sehen, warum die Mutter im Lesen innehält. Hier findet sich kein buntes Halstuch mehr und kein goldener Mantelsaum wie bei dem „Magnificat". An die Stelle der feinen Goldstrahlen der Glorie sind altertümliche Nimben getreten. Es ist die Magd Gottes, in bürgerlicher Tracht. Kein Idyll von Mutter und Kind, wie es sonst die frühen Florentiner so reizvoll und naiv gestalteten. Savonarola hatte diesem Idyll das Verdikt gegeben: „Was soll ich von der Mutterliebe Marias zu ihrem Kinde, was soll ich von ihr selber sagen? in der Schrift findet sich nur wenig über sie, und der Hl. Geist, der sie gemacht hat, hat vieles der Betrachtung dessen überlassen, der sich mit Hingebung in sie versenkt." Und gegen die Einführung zeitgenössischer Bildnisse und modischer Kleidung hatte Savonarola die Sätze gesprochen: „Die Figuren, die ihr in engen Kirchen malen laßt, sind die Gestalten eurer Götter. Trotzdem können die jungen Leute sagen, wenn sie diesem oder jenem Weibe begegnen: das ist Magdalena, das der hl. Johannes. Denn die Bilder eurer Dirnen von der Straße laßt ihr malen

als Heilige in den Kirchen. Damit zieht ihr das Göttliche in den Staub, bringt alle Eitelkeiten in das Haus des Ewigen. Glaubt ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie ihr sie malt? Ich sage euch, sie trug die Kleidung der Armen; ihr aber malt sie wie eine Dirne." Als Savonarola so sprach, brauchte Botticelli sich nicht getroffen zu fühlen. Er hatte den Wandel zur strengen Orthodoxie längst vollzogen. Er hatte sich in Dante vertieft. Sein Verzicht war nicht ein Erlöschen seiner Gestaltungskraft und kein Umlernen unter dem Druck theokratischer Reformatoren, es war selbstgewählter Verzicht, freiwillige Armut.



Geburt Christi — London

Verzeichnis der Farbentafeln

Das Bild auf dem Titelblatt ist ein Ausschnitt aus dem Gemälde „Der Frühling" von Botticelli in der Akademie zu Florenz











Printed in Germany

